

自然体によるミュージカル・シアター天然木 (Tennenboku) その誕生縁起

著者	渡邊 學
雑誌名	熊本大学教育学部紀要 人文科学
巻	46
ページ	179-190
発行年	1997-12-10
その他の言語のタイトル	The Origin of Musical Theater Tennenbok : by Natural Form
URL	http://hdl.handle.net/2298/1089

自然体によるミュージカル・シアター 天然木 (*Tennenboku*) その誕生縁起

渡 邊 學

The Origin of Musical Theater “*Tennenboku*”

—— by Natural Form ——

Manabu WATANABE

(Received September 1, 1997)

はじめに

1976～1997の熊大教育学部での仕事を振り返って、いちばん心に残るのはやはりミュージカルである。その他、環境音・民族音楽・即興演奏・手作り楽器等とキーワードはいくつかあるが、すべてミュージカルという名の音楽劇、さらには音と動きによるドラマ（あるいはパフォーマンス）に集約することが出来よう。

なぜミュージカルかという問いに対する答えはこれまでに何回となく述べてきた（紙上でも）し¹⁾、それは過去数十年にわたる日本の音楽教育の問題点とも共通しており、教育学部に籍をおく者として学部²⁾の講義においてその都度言い続けてきたことでもある。

言い続けてきただけでなく、具体的にどのような形になるべきか、大人では、また子どもでは、中高生は？、幼児では？ さらに視点を変えて学校での授業では、合唱団などステージでの発表会ではと——さまざまな形でする「音と動きによるドラマ」を求めてきた20年間といっても過言ではあるまい³⁾。

それらをとおして紆余曲折の結果、一つの典型的な形でのそれに行き当たった気がしているステージ・プロジェクト天然木、またの名ミュージカル・シアター天然木について、あるいはそれにいたるまでの経過について報告し、これから同じ道を歩む同志達への参考に供したい。

I

音楽においては、先ず音がありそれに理論を加えて発展してきたとする歴史観も決して脆弱とはいえず、音楽教育のように一見理論に従って音が（教材が）発せられるかのような風潮もなくはないが、それはそれとしてある場面では認めよう。

はじめに音があってそれを実現したいがための学習であった覚えは多々あり、かといってそのための基礎体力づくりから積み上げる苦労は御免こうむりたいのが、一般のディレクタント、つまり公教育での音楽学習ではなかろうか。専科も置けないようなごくふつうの小学校をもふくめて、教師側にあって然りであろう。

血のどろろのような努力をまたずして好きな時、好きな音楽を享受出来ることは決して罪ではなく、

むしろ甲子園に行くために何物をも捨てて顧みるなという方が特殊である。それに似た論理の音楽にも他に野心が見られなくはない。

ミュージカルについてもその名をもって即、ブロードウェイ、あるいは劇団××、▽▽歌劇団に想いを馳せるといったことをわれわれは小指の先も考えていない。むしろそれらとは無縁なところで、しかし子どもが心から喜んで通って来る「天然木」というひとつの境地に達したと自負しているし、また実際にそのような現実なくしては精進の甲斐がないとはいえまいか。

以下に、それに達するまでの道程を辿りつつ、さらに考察を加えたい。

～出会い～

終戦の年に中一だった筆者は音楽との出会いすら偶然であった。男ばかりの学校での合唱、女子校との混声合唱、ピアノ・作曲・オペラ・オーケストラそしてバルトーク等が潮の如く押し寄せ、音楽での受験。オペラはさほど好きではなかった。アルバイトでするジャズは結構今やくにたっている。

公立中学につとめ、オペレッタ好きの先生との付き合いで出来合いのオペレッタを中学生と演奏会形式で、たしか東京オリンピック前だった。付属小に移りカール・オルフに出会い、リズムの訓練・動き・即興・ドラマ・こどもなりのアンサンブル等に接することにより、出来合いの大人の合唱や器楽の焼直しを鵜のみに課せられている子どもに疑問を感じるようになった。

熊大に移る直前の付属での学習研究発表会ではもっぱら即興（任意の楽器によるソロ・アンサンブル自由の）とミニ音楽劇に明け暮れし、能力のある子には自由な即興と、そのためのドラマが必要（向いている）であり、低学年をはじめとする「動き」と相俟って、教育の場では純粋音楽というよりもドラマを伴う音楽、——それに動き（ダンス?）が加わればなお良い——すなわち音楽劇、そしてそれらの前段階としてパフォーマンスの積み上げ——その形がそのまま踏襲され、熊大教育学部での実践へとつながる。すなわち、教育の場であるがゆえのドラマ的音楽志向、つまりミュージカルとの出会いということになる。教育の場といったが、演劇的であるがゆえにより全人（教育）的であり、相手が児童・生徒であるがゆえに素直に音とドラマが結びつくということ、そして20世紀を終ろうとする今、19世紀あるいはそれ以前の音楽に終始している現状の打開策としての即興、偶然性、環境音論、コンクレート、ポップ・ロック・ジャズを包含した民族音楽的ながれへの傾倒は極めて必然的といつて良いのではなかろうか。

～熊大初期～

20年前、すなわち熊大赴任当初の（初等）音楽教材研究では、専らパフォーマンスすることを一般学生に促してきた。そこでは特に即興にこだわらず、あらゆる表現方法によってするパフォーマンス（の語は用いていた）で、歌あり器楽ありダンスありパソコンありの、個人・グループ、なんでもあり、既成曲あり、オリジナルありであったが、グループでミュージカル擬きの音楽劇をする者の中にいくつかの秀作が見られはじめ、民話あり、童話、寓話、学校劇、構成詩、狂言と実に多彩なパフォーマンスが繰り広げられ、大学生のエンターティメントに感心させられると同時に、このようにパフォーマンスすることに飢えていたかのように熱中する姿には考えさせられるものがあった。

また、それ以前には楽典の講義中心であった小学音楽（教材研究の予備段階であるべきはずの）の内容も、合唱・合奏のどちらかを（後半の10年はミュージカルも）グループで選択とする実技演習に切り替えた。

それらは音楽科生（普段歌とピアノに明け暮れる）にも評判よく、'77年度からは卒業記念ミュージカルとして定着し、15回続いたが、オーケストラぐるみの100人余りをもってするイベントとしてエスカレートし始めた頃から、（筆者としては内心）学科生10人前後でより小回りのきくパフォーマンスをドラマ仕立てして僻地校や養護＝施設めぐりを志向するようになって欲しかった。

その間、質的向上は頗る順調であり、5年周期ぐらいで顕著な変化を見せたのであるが、つまり9～10年目には（「ワルのポケット」「モモ」と）それ以上よくするにはあまりにエネルギーがかかり過ぎるわりに、もうそれ以上良くする必要は認められないという感想を抱くまでに至った。

そのことはつまり4回目以降は入学以来3年間、先輩のするのを傍で見ていた期間があること。そしてさらに5回目ぐらいからの、より完成度の高いものを悉さに見てきた8～9回目のそれが極限まで高められていく姿は凄まじい(?)ものがあるの感さえあった。ある意味では音楽における適齢において、Pf・Vnなどはすでに期を逸しているが、声、あるいはドラマツルギーに関する吸収意欲は最高潮なのではあるまいかと思われるほどである。

～熊大中期～

対外的なワークショップとして最も印象強く残っているのはやはり八代オルフの会であり³⁾、最も長期に亘った(6年間)それでもあった。ことの起こりが、ある卒業生の娘がY(またはK)ピアノ教室で、3才までは楽しい遊びを通してのそれであったのが、4才になると急に楽譜を用いてする厳しいレッスンに変わり興味をなくしそうゆえ、学生時代に受けた講義でのオルフでなんとか(?)ならないかとの頼みだった。

まさにそれもひとつの偶然であり、それから6年間、八代オルフの会は月1回のセッションながら多くの教材を開発し⁴⁾、3才児から高校生までの発達段階を見極めながら、しかしオルフからは逸脱?していったかもしれないが、「動き」「即興」「ドラマ」などの組合せによる複合的教材が湧くように出来てきた時である。

それら優れた教材の母体としては上記の他に、子ども対象・大人対象・両者の混合などによる、前後3～4回開講されてきた熊大での公開講座「ミュージカル制作」があげられるが⁵⁾、大人・子ども混合によるそれが最も活気があり自然であったことは印象的である。

その他、公立学校の教師をしている卒業生達とともに「即興」と「動き」によるドラマの授業実践を共同研究によって共通のコンセプトを追求した。それらは短期間にあるテーマをもって短いパフォーマンスを、あるいはある程度長い期間でまとめた作品(ミュージカル)、たとえばN小3年による「かえるとがま」、卒業をひかえたS小6年による「南の島の同窓会」⁶⁾、さらにF幼稚園での「はらぺこあおむし」「くもさんおへんじどうしたの」その他K・F小での全日音研向け全校パフォーマンス「熊本の子ども」など多くの作品(教材)がうまれた。

またその頃には、民俗音楽的フィールドワークとして、熊本を中心として昔栄えていた肥後琵琶奏者探訪をしたり、ダム建設のため水没すると決まった地区の民謡(仕事歌)フィールドワーク、そして文化庁の民謡系皆調査などをする偶然にも出会った。さらに大学公開講座としてのテレビ番組「音と人間」の制作により、音の物理的あるいは人間との生理的なかわりにはじまって環境音、セラピー、民族音楽・宗教・演劇・舞踊など他の文化との接点における音楽の諸相を15回のシリーズでまとめ、最後には作曲・音楽教育という筆者の専門分野で括った。

ここでも、教養部(現・文学部)の木村博子氏や工学部・医学部の諸先生、さらに広島大学の若尾裕氏、作曲家家中島和宣氏など、学際あるいは地域を超えた出会いによる共同研究ということ

が出来よう。

～熊大後期～

現在に至る後半期は 1988 年に助手として赴任した 久ヶ枝隆子（中学・高校の頃より母の音楽教室で子どものグループレッスン用音楽劇を作って上演させてきた、いわばこの道での英才教育を受けてきたといってよい資質を備えた）の実働によって支えられて来たといって過言ではない。

熊大夏期公開講座「ミュージカル制作」の計画・立案・実施、初等・中等音楽科教育法、合奏等の講義・演習の準備と実施、そして 4 年次生の卒論に音楽教育の論文および舞台作品が行なわれはじめたのもそれ以来であり⁷⁾、率先して出演もして来ている。さらに直前まで学生であった意識から学生にとって何が必用か、またそうでないかの判断を的確にし、音楽科に新風を吹き込んだといって良い。学会や集中講義の計画・実施、および学生の自主的文化行事への積極的参加や奨励についてもである。

なお、筆者をも含む作曲同人「かたくりの会」での 7 回の作品発表会においても劇的作品を主として発表してきている。子どもによるそれとして“地神と狐”“かえるとがまは友だち”etc. があるが、最もユニークなそれとして、卒業生および在校生、そして 1 人の未成年者を含む 5 人の芸能集団による“10 畳のパフォーマンス”がある⁸⁾。その後『りゅう&チャコ』と名乗り、人員もメンバーも流動的にして、歌あり踊りあり、しかし表現する内容のコンセプトは徹底して話し合い妥協はないといった、ある意味では厳しい集まりで 10 回の公演をおこなった。ひところア・カペラに凝っていたこともある⁹⁾。

卒論の発表者およびテーマについての報告は 1993 年度分まではしてきたが、その後のそれは以下のとおりである。

- | | | |
|---------|-------|---|
| 1994 年度 | 末富 雅美 | 「M・シエーファアの“イヤークリーニング”」
～その分析と実践的アプローチ～
＜舞台作品＞『沈黙の器』 |
| 1995 年度 | 小林 菜穂 | 「民俗音楽教材化へのアプローチ」（紫牟田と共同研究）
～熊本の 3 つの神楽～
紫牟田慶子（作品発表）「三十三のインプロヴィゼーション」
＜舞台作品＞『三十三のインプロヴィゼーション』
～即興アンサンブル＋パフォーマンス～ |
| 1996 年度 | 高木 純子 | 「民俗音楽の有り様に迫る音楽教育を目指して」
＜舞台作品＞『ブナの木と仲間たち』 |

これら学生の卒論のテーマはまさにわれわれが追求しているテーマでもあり、実は共同研究に近いといってよい姿勢で臨んでいる。このことは例え相手が子どもであろうと変わらず、常に子どもから学ぶことを忘れない。ミュージカルをつくる段階においても、またアンサンブルを組み立てる場合にあってものである。

しかも彼女等は先輩達の行なったパフォーマンスに参加し、またわれわれが日頃行なってきた、実際に子どもを使ってするワークショップやミュージカルの公演にも積極的に携わってきた上での実践であるからして、論文あるいは舞台作品のそれぞれが実のある面白いもの・また今の問題として興味深いものとして充実してきている。

とはいっても、作品の出来具合をいかに言葉をもって伝えられるか、迷わざるを得ないのであるが、それらが今、学校をはじめ、音楽教育の問題点的をしほり、子どもに音楽を取り戻すことに直結していることに注目したい。すなわち、末富のそれでは M. シューファーの目指す創造的環境音論に迫り、『沈黙の器』では水琴窟を彷彿させるインスタレーションを用いて、論文の結論である“イヤークリーニングをとおしてする創造エネルギーの解放”を訴えている。

また、小林・紫牟田は熊本の神楽をフィールドワークするとともに、『三十三のインプロヴィゼーション』によってソロおよびアンサンブルによる即興演奏を十分楽しむ境地(?)に達し、さらに郷土の伝統をいかに受けとめるかについての結論を、彼女等なりにアンサンブル即興に加えてするパフォーマンスによって示した。即興を<楽しむ>といているが、学生自ら即興するという<レベル>は様々であり、今回のように聞く側まで楽しめたそれは極めて稀というべきであろう。といったその時の感想であった。

そして、昨年度の『フナの木と仲間』では学生の即興のみならず、子どもによる即興パフォーマンスが出来たという意味で一種の完成を見たの感をつよくした。高木は、先に市で公募された子どものミュージカルにわれわれとともに関わったことによって、先ず子ども達とのコミュニケーションをはかり、それらの中から8人を抽出し、何回かのセッションを繰り返すことにより、子どもらしくシンプルにしてややエコロジー、そして《生きている》ことについて考えさせるテーマを扱い見事即興ドラマ化させた。最後のテーマソングは今でも子どもたちの愛唱歌としてアンコールに歌ったりしている。

さらに、小林・紫牟田の「《民俗音楽》教材化〜」、高木の「《民俗音楽》の有り様にせまる〜」は、ある意味でわれわれのコンセプトを実現させる方向に近付いている。特に後者のねらうところは、民族音楽のいかなる場合をみてもその平易さをはじめ、そこに演じられる必然性、またアマチュアの取り組み方など、音楽の存在しかたそのもの、即ち有り様が極めて子どものする音楽にふさわしくおもわれる。

すなわち過去20年余りミュージカル、あるいは即興に焦点を合わせ、初めは直感的でもあったが、それらに実践とともに理論をも加えて主張してきた上で、ようやくにして学生が楽しんで即興し、さらにそれに呼応して子どもが即興を楽しむ実践に出会うことができたという意味で'95'96は実りのあった年度といってよかろう。

一方、先に述べたように町中で一回華々しく公演してきた卒業記念ミュージカルは、16回辺りから“小回りのきくパフォーマンスを僻地や施設で”というコンセプトに切り替えられそうであってなかなか学生の心理は複雑である。一昨年('95)度は「百万回死んだ猫」を大ホール(?)でそれなりの評価をうけて盛大に公演した。

そして昨年度('96)の「東西南僕」はやや小さい、しかし円形のフロアーをつかったの、短期間で仕上げたにも拘らず簡潔にして気のきいた(粹な)佳作であった。しかもその陰に実はそれら恒例の「卒業記念〜」をするしないで激論(?)となり反対者はぬけるという、始まって以来の出来事があり、ことをするにあたって全員一致が必ずしも最善でない(足ひっぱり?)ことを終わりにきて気付かされた。本当にやる気のある者のみによってする方がどんなに楽しくうまくいくか、もともと自明のことではあるが、実際にはなかなかそうと踏み切れないものが、特に学校などには多い。

本音で話し合えて実に良かったというそのことが作品の質となって表れ、4年間培って来た我々のコンセプトがすべて開花し、しかもいわゆる音楽的な面も自然にいかされたセンスの良い

ドラマであった。シナリオをはじめとして、演技・演奏その他の舞台構成のすべてに、4年次を終えるに相応しくいきとどいた感性を見せてくれたといつて良い。

しかもその裏付けとして3年次開講の中等音楽教育法では歌や器楽、動きによる即興の劇的表現を十分行い、最後には自主的に交渉し、付属養護学校の生徒達の前で（全員）行なったパフォーマンスはそれ以前の特別養護老人ホームでのそれに較べてかなりの成長をみせていた。

II

子どもとともに楽しんで創るミュージカル —— その究極としての天然木 (*tennenboku*)

20年間のミュージカルづくり（教育の場での）の実践をとおして今、われわれは究極といつてよいそれを実現することができた（と筆者としては思っているのであるが）。

ここにいたるまでにはさまざまな試行錯誤があったし、まだ現在もなお細かい運営や方法論においての迷いがない。決してすべてが変更の余地なく安定しているとはいえないし、また安定してしまったらおしまいとも思うのである。

そして現在、われわれは子どもとある程度理想に近い状態でミュージカルする、延いては～音楽する～プロジェクトを見出した。子どもの側からすると《ミュージカル・シアター天然木》であり、われわれ大人の側からすると《ステージ・プロジェクト天然木》であるが、昨年1月に発足し、5月には「3人のかんちゃん」、第二作としての「飛ぶ家」を本年4月熊本で第1回、第2回を7月に（清和村）、そして第3回目の蘇陽公演である。その間、回を重ねる毎に話が変わってきた —— そのことについては後述。

～そのメンバーは～

それはさきに記したように、八代オルフの会で仲間になって以来のメンバー、あるいは熊大の夏期公開講座（ミュージカル制作）や地区の公民館や熊本子ども劇場でのワークショップで出会った子どもと親たち、そして、阿蘇での委嘱ミュージカルで出会ったメンバー、そして昨年(1996)熊本県民文化祭で熊本市によって公募された子どもたちによる『マジック』で出会った親子達の中の何人かによる総勢30名(18家族)の子ども(5才～16才)によって構成されている。その出会いは偶然でもあり、また試行錯誤する中で宿命的に出会った子や親であったともいえる。

“子ども・そして親”とあえていったのは、子どもが成長していく上で本当に身になる質の良いミュージカルがコンスタントに楽しく行なわれていくためには、やはり相当意欲的でありまた集中力もあるメンバーを何人か必要とする。それはリーダーシップをとる大人側スタッフにして然りであるとともに、子・親ともにそうであることが先ず前提となるからである。しかしそのことをあまり表向きに強調することには実は抵抗がなくもない。即ち、勝つためには如何なる犠牲も～式の涙の甲子園(?)ではありたくないし、かといって一般的な公教育でのあまりに忙しい勤務態勢の中での学校と、それに任せっきりの保護者という有り様(よう)ではすでに先が見えているであろう。

その中間ぐらいで、しかもこちらのコンセプトを理解し、賛同は勿論、意識的に子どもと一緒に的を絞った生きかたを目指して欲しいと思うのはこちらの欲目かもしれないが、出来合いの作品を取り上げ、オーディションをして、役に子どもを合わせるのにやっきとなるのではなく、それぞれの子どもの個性に適応したオリジナルな作品を提供できるのが最大のメリットであるとわ

れわれは信じている。——このことは非常に重要なことであり、プロであれアマチュアであれメンバーが生き生きとプレイ（生きる）する上で必要欠くべからざる条件であると同時に、ミュージカルをする意味そのものではないかと思うのである。

すなわち、ここにおいて台本作りとそのドラマツルギー（劇的構成）、音づくり、そして練習計画、舞台美術、照明、PA、情宣に至るまでの一貫性が要求されるとともに、そこにこそ大人として最もエネルギー（はっきりいえば能力）が必要とされるところであろう。つまり子ども一人一人の性格に、ある時は合わせ、ある時は新しい面（もともとってはいた）を見出だすなど、いうなれば本当に子ども一人一人を生かすことの出来る、しかも面白いドラマ作りにしっかり時間をかけたい。それゆえにこそ親の理解（盲従ではなくて）と援助が必要であり、そこに親子としてのアイデンティティが存在するのではないかとまで思うのである。

われわれはそれらの条件をクリアーしているつもりである。

以下それらについて具体的に述べよう。

《飛ぶ家（1997）について》

4/3（木）熊本市・7/26（土）清和村での公演において各方面からの反響があり、“何故?子どもがあんなに主体的に生き生きと〜”あるいは“何故?あのように深い内容が子どもによって〜”といった評があり、われわれを勇気づけてくれるのであるが、もしそれらの感想があたっているとすれば、その根拠として次のようなことがあげられる。天然木ではこのようにしてミュージカルをつくっている。

～事の創めに～

子どもの性格、あるいは個性を知るためにわれわれはまず次のようなセッションを考えてきている——それらはザルツブルグのオルフ研究所（1987）や八代オルフの会、そして熊大での夏期公開講座「ミュージカル制作」その他公立学校での実践で試してきた¹⁰⁾。

オルフ（作曲家）／リトミック、コダーイシステムとともに新しい音楽教育3大潮流の1つ。わが国の旧態依然たる歌を中心としたそれに較べて、ダイナミックな身体の「動き」を基本とするリズムを中心とし、東洋やアフリカの民族楽器からヒントを得た独特のアンサンブルによる即興演奏や、それらを総合したドラマや詩による創造的な音楽教育。ザルツブルグ（オーストリア）に研究所がある。

子どもたちとの遊び……歌や言葉、楽器、また身体による動き、リズム etc. を通してする即興的な……つまり日常的音楽活動がそれであって、既成の曲を楽譜どおりに歌わすことのみに集中するのではなく、あくまで即興的に（楽譜に頼らず）、従って民族的な教材、それも民族音楽の有り様（よう）をこそ教材とするという意味での用い方をとる。それらの遊びをすることによって、子どもの心が開かれると同時に子ども同志あるいは大人と子ども相互の理解を促す。

また、子どもの心が開かれるために、音楽を技能的にのみ捉えるのではなく、音をドラマとして想像豊かに感じたり、たとえ稚拙ではあったとしても子ども一人一人の個性的表現を認める（引き出す）ことを常日頃から大切にしている。すなわち、まず個人個人の特徴を導きだすことが最も重要であり、それ故にこそ即興であることの意義がある¹¹⁾。

最初は極めて個人的で断片的であろう即興的表現が、次第にふくらみを増し、さらに集団的に

なりアンサンブルすることをゆっくりと待ちたい。

たとえそれが中学、あるいは高校で開花する結果となったにしても、それはちょうど酵母体が醸成することに似ているといみじくも北原白秋によって(1921)「芸術自由教育」の創刊号に巻頭言として記されていることも共通していて妙である。

予は詩を以て児童の世界を極楽たらしめる。児童本来の素質は詩そのものだ。神秘の蔵だ。自由、正直、無邪、天真、～中略～ 彼らは単純だ。然し此の単純は既に成人の種々相を包含した光り輝く感情の酵母體だ。～後略～

～台本つくりについて～

台本にどういったテーマをもってくるかは、ある意味で最重要事項といって過言ではない。このことは過去20年のミュージカルの歴史において身に染みている。たとえば最近作「マジック」「火災物語」において然りであり、主催団体であるところの熊本市では郷土の偉人をであつたし、後者においてもはじめは神話をそのままということになっていたが、それが子どもに馴染むそれであるかどうか、また現代的であるかどうかは作品の命に関わることであり、子どもにさせるものを創る(選ぶ)大人の責任は大きい。これから成長していく純白の心に糧となるものであるから――。

過去に“子どものため～”とはいいいながら実は大人のノスタルジアに過ぎない教材のいかに多かったことか。子どもの好みに関わりなくマニアックなおとなによってうたわれている童謡をはじめ、子どもが欲してもいないものを得々として与える似非(えせ)教育の如何に多いことか!

また一面、台本はそれを演じることによって、子どもたちがいかに生きるかについて考えさせるための問題提起でもある。つまり上演までの過程そのものが、現代の人間のありかた、生き方についての模索であるともいえよう。「マジック」や「フナの木と仲間たち」(今年の卒業生高木純子とマジックのメンバーの中から8人てつくった小品)においても一貫して訴えられていた人間や動物・植物、そして水や空気など、自然や宇宙、つまり生きているものの有り様(よう)についての問題提起であり、同時に過去にそうであったろうと思われる原始生活への憧れに似た思いを伝えているが、それらが単なる絵空ごとにと終わらず、われわれの場合大人も子どももそれらを現実として志向しているところに、一種の真実味、あるいは力強さがあるのではなからうか。

(あらすじ)

干柿をつくる母と5才の娘の前に家の精霊が表れ家を飛ばし「ふるさとの森」へとつれていく。そこで知恵者ペロネばあさんと虹色の染め物に出会った二人はそのまま森に残るといいだす。もともとすれ違い気味の家族、仕事や自分のことで忙しい父兄姉が、家の精霊とともに母と妹を探す旅に出る。途中、光・風・火・森・水の精霊たち、山奥の分校で劇をつくる人々、そしてその劇の中の不思議な登場人物たちとふれあいながら、人間らしい生活や生きるエネルギー、そして自分自身を取り戻していく家族。―― やっと「ふるさとの森」へとたどりつくが、そこに母と妹はいなかった。冬、ペロネの死。家族はよりそって春を待ち、姉は母の愛した虹色の染め物をやってみようと思う。そして

「飛ぶ家」にあっても、非自然なるものへの警告に満ちているといって過言ではあるまい。

～演じること～

台本によって提起された問題を子どもたちが如何に理解し、如何に自分の台詞や動きで主体的に表現していけるかが重要なのであって、こちら側のイメージや、演劇的な基礎訓練、あるいはダンスの振り付けなどを押しつけることはなるべく避けるようにしている。しかし、提起された問題に対する答えとしての子どもたちの演技については、少人数でのグループ練習の時、新たな問題として投げ返されることが多い。その台詞がどういう生活の中から言われているのか、その演技で何を言おうとしているのか、ゆっくり考える時である。30人で動いている時は子どももこちらでも疲れてしまい、立ち入った内容的な話をしにくい。父のグループ、母のグループ、あるいは劇中劇での親子といった練習では子どもとのキャッチボールにより、またはバスケットのコートのように子どもどうしのやりとりもふくめてのディスカッションにより理解を深めさせている。勿論単なる注入ではなく、あくまでしぜんにでてくる動きや台詞の根拠をなす思想、あるいは生活を理解するためである。

天然木では普通の子どもが普通の生活のまま演じるのであって、将来プロになって……（タレント志望）といった野心はない。今、ありのままの子どもが演じ、（しかし）子どもであるがゆえの純粋さ、白紙であることの特権を主張することによって起こる新鮮さ、真実さを実現することをもって第一としている。

いうなれば生活綴り方式的ともいえようか——たとえば、草木染めをすることを演じることによって彼（女）等自身が変わっていくことをひそかに願っている。

また、演じる子どものそれぞれの個性に相応しく設定された台本であることの他、彼（女）等は予定した公演の日に個人的な都合で出られるか否かによって、台本の書きなおしをしてもらえぬ境遇にある。すなわちA公演とB公演では、出演者とともにストーリーも異なるわけである。そのことは同時に、同じ役を違うキャストで楽しめる結果をも生み出し、演じる側も見る側も大変興味深く、また演じる上での巾・奥行に気付くチャンスを増やすことになっている。

たとえば、ジャックと豆の木の話がBでは劇中劇になっているし、Cではそこに探偵がでてくる——などである。

～音・そしてダンスづくり～

上記の演技の有り様がそうであるように、「音」に関してもわれわれは非常にユニークである。決して楽譜に頼らず、耳で覚えるのが常であり、台本レベルにおいて“あらすじ”的なそれを先に渡し、子どもひとりひとりが自分の言葉で台詞を述べるまで待つように、「音」も自然なメロディ、各声部、そして自然にハモることを目指し、決して楽譜に固定することはしない。

この仕方は多分殆どの楽譜の読める人の非難に曝されるかもしれないが、実は最も確実にアンサンブルし、着実に音楽性を伸ばし、自然に全体的な成長をもたらす方法であると最近特にその意を強くしている。先にも述べた通り民族音楽にあっては必ずといってよい有り様であって、とくに目新しい方法ではない。むしろこれまでの楽譜による教育法こそ西洋風の楽典主義に堕して憚らなかったマンネリズムというべきではあるまいか。

多くの子どもが（子どもに限らず）楽譜を読むよりも特に歌の場合、耳で聞いてそれを模倣す

ることで事を済ましていることの方が多く、また実はその方が美しいハーモニーが保証されるということである。すなわちより聴覚に集中できるという利点からしても、その成長ぶりにしばしば「ハッ」とさせられるほどである。

さらにわれわれの「音」づくりのユニークさはすべての器楽演奏が即興、そして楽譜なしで行なわれていることにあるが、これはひとえに作曲者久ヶ枝隆子の個人的資質によるものといってよいとともに、またしても民族音楽のそれと共通し、またジャズやポップスにおけるそれとも符号するところは一種の現代性といってよからう。

因みに「飛ぶ家」の公演にあたっては、唐津のロック・グループ「DADA ちゃいんど」のライブを聞くことと、彼等の好意によりしばしばドラムおよびギターによる共演を得る事が出来たが、実にスムーズにとけこみアンサンブルしたのがまさにすべてを物語って余りあるといえよう。これがもし楽譜頼りの有視界飛行のみのいわゆるクラシック系の人であつたら、その煩雑さはおもいやられるのである。

また、ロックコンサートに触れることによる子どもたちの歌唱力、あるいは歌唱に際しての思い切りの良さに抜群の効果を見ることができたことをも付け加えたい。すなわち、音楽における、また、演技する上でのフッキレたさわやかな姿勢、つまり“開かれた心”という言葉に代表される、なにものにも束縛されない歌うことの自由さ、演技することの楽しさ、心地良さを最も端的に表しているといつてよからう。具体的に、発声・発音（日本語の）・響きに関してもである。

歌、および楽器についての即興性に触れたが、踊りなどの動きに関しても同様なことがいえる。例えば虹色の染め物が出来る時の森の妖精たちの踊りについていえば、5人の妖精たちがめいめい染められる布の風になびく仕草や、美しく染まることを祈る仕草で動く。それを何度か繰り返すことによって即興がある程度パターン化し、ほかの人物との関係でひとつのドラマが成立していく。——それを音楽にのせていく。

その子の年令や経験によってそれぞれ特徴のある動きが見られるが、同年令によるそれを組合せた統一のとれた踊りから、さまざまな年令で自由に動く群舞にいたるまで動きによるドラマは多様に展開する。

～舞台美術～そして～照明 & PA～

ステージあるいはホールの都合で実に様々な規模で行なわれる最も流動的な分野が舞台美術であり、如何に金をかけるかけない、また金銭的なことよりも有能なスタッフにめぐりあえるか否かで全く異なる領域ということが出来よう。

しかし、もし常時スタッフとして道具方がいた場合、時に台本作成の時点から関わってシナリオに大きな影響を与え得ること——ストーリーをも変え得る——は「火焚物語」において経験したことであった。

今回のそれについてもご覧の通りという外はないが、背景、そして衣装・大道具・小道具に関して、われわれはその陰での労作に対して只管感謝するとともに十分満足している。注意深く観て戴きたいと思うし、得に今回の「飛ぶ家」の場合、そのシナリオの上でぜひとも必要とした草木染があり、それを担当してくれる仲間に出会えたことも実にラッキーなことであった。

その外衣装の縫製について保護者の加勢があつたり、たまたま思いがけなく出会った仲間にデザインまでも手伝ってもらえたことなど、涙の出るほど嬉しい経験が過去に何回もあったことが思い出されるし、確かな当てもなく藁にでも縋りたい気持ちでいるときと誰かが救ってくれるのが常であった。当日限りでは出来ないのが舞台転換（道具の出入）であるが、前述のように子

ども同志で出来るようにすることも一つの宿題である。

照明も舞台美術として、偶然に頼るにはあまりに重要なファクターであり、時に「舞台は照明次第!」とまでもいわれる。多くの場合、会場つきのスタッフと十分打ち合せの上、こちらの案に彼等のセンスが掛け合わされた結果ということになる。会場（予算）によってではあるが、こちらで自前でやる傾向に少しずつなってきたはいる。いつどこでも公演出来るためという理由からであり、今回も然りである。

それと同様、PA（音響関係）についても会場次第ではあるが、子どもの場合自然な演技を期待するほどマイクは必要と考える。芝居にマイクは不要という声もよく耳にはするが、それは大人のプロという言葉であって、まだ幼い子どもが舞台上で絶叫する必然性はないし、またあまりに大きなホールでする必要もあるまいという判断からである。

さて、いまさというまでもないが、ミュージカルをすることは、歌や演技の外に舞台美術や大道具小道具、そして照明と実に総合的に芸術全般にわたる見識を必要とし、そのことは子どもの円満な人格形成に極めて多大な効果をもたらす可能性をもっているということとともに、それゆえ子どもたちには実はそれらのなるべく多くのパートを経験させたいのであるが、まだまだ単に格好のいい役に指名されたいという表面的なそれではない面もあり、無理なことかとも思う。

このことをさらに具体的に述べるならば、子どもそれぞれが（大人でも）固体として日常生活しているのであるが、その個々の心や身体の有り様は常に外界からの刺激によって凹凸をなし、その型に変化が起こっていると思われる。どの部分を隆起させるかまた陥没させるかは心の開閉如何にあるのではなからうか？ 開かれた状態、その快なる心身はより想像力に満ちた表現をもたらすに違いない。少なくとも前向きかつダイナミック（動的）な活動を促すと思われる。即ち創造的といつて良いパーソナリティを期待させるのである。

天然木の中ではそのような変化が徐々に、また確実に起こっている。

しかし、それらは今のような受験を頂点とした学校教育の体制では絶望的といつてよい困難さをともしることが普通であるかもしれない。それでもあせらずにその方向をめざして徐々に近付けていくより、現状を打開し子どもたちに真の活力をもたせる方法はないであろうし、現にそのように努めている同志も少なくはないと信じたい。そしてまたそのような在り方で教育的効果ということが言えるとすれば、わが子だけ人に抜きんでて先回りするようなそれを期待することは考えたくない。あくまで、集団の中でいつのまにか自ずと気付いていくような成長をゆつくりと見守ることとしたい。まさに民俗音楽がそうであるように。

（要 約）

熊大での20年間「音と動きによるドラマ」を一言でミュージカルといい、初等音楽科教育で、あるいは音楽ⅠまたはⅡでのミュージカル班、音楽教育特殊講義での卒業記念ミュージカル、そして卒論に付随してのパフォーマンス、また時には合奏でした「兵士の物語」へのパフォーマンス、さらに定期演奏会に飛込みで踊った「みかぐら」、卒業生までも含めてする「りゅう&チャコ」や夏期公開講座での「ミュージカル制作」それら舞台作品の土台となるミニパフォーマンスは研究室を出て公立小・中学校あるいは養護学校、幼稚園・保育園へ、さらに老人ホームへとひろがりつつ、また最良のそれをと求めて遂に『ステージ・プロジェクト天然木』へと辿りついたの感がある。

その『天然木』によって一昨日（8/30）蘇陽町公演がおわった。2日間の合宿による水も洩ら

さぬ万全の態勢で臨み、多くの人達に感銘を与えたにもかかわらずハプニングはあった。

お わ り に

いつのまにか 20 年を経た“《子どものための》ミュージカルはいかにあるべきか”の実践が現在に至った姿をありのままに記したが、いかに言葉を尽くしたとしても到底その実態を他人に解ってはもらえないだろうと思いつつ、その裏付けとしての理論と云ったら大げさかもしれないが、公演を見てくれた人達のためにというのが本音である。しかし、そうして出来上がった作品の質的な評価について、初めて見た人と客観的に納得しあえるかどうかについてはまったく自信はないし、期待するのが無理というべきであろう。

むしろ演技の（出来不出来）末端に、あるいは小論の言葉尻に捉われた疑念や誤解を招くのがオチかも知れない。

いつも、願わくは一遍でもいいから実際に見てほしいと念じつつも、いや一度では無理かもしれない……といったジレンマは、このようなことに多少とも関わった経験をもっている人にとっては自明のことであろう。またオリジナルなそれであることを前提とするならば、他人のそれが気になるはず——ということについてもである。要は少数でも正しい理解者によって支持され、特に現在忙しいといわれている子どもたちの中で、オリジナルミュージカルなど(?)にたっぷり時間を使ってくれ、家庭でもそのような体勢がとれる保護者による支えが今最も望まれることである。

註

- 1) 渡邊學「ミュージカル制作による教材開発の試み」熊本大学教育学部 附属教育学センター紀要 第4号 (1987)
- 2) 渡邊學・久枝隆子「ミュージカル制作による教材開発の試み (2)」熊本大学教育学部 附属教育学センター紀要 第5号 (1988)
渡邊學・久枝隆子「ミュージカル制作による教材開発の試み (3)」熊本大学教育学部 附属教育学センター紀要 第6号 (1989)
- 3) 渡邊學「音楽教育のコンセプト '94<3人のかんちゃん>」日本音楽教育学会 第24-1号 (1994)
- 4) 渡邊學・久枝隆子「現代の音楽教育—その理論と実践— (IV) <おにの話>」熊本大学教育学部紀要／人文科学 第36号 (1987)
渡邊學・久枝隆子「現代の音楽教育—その理論と実践— (V) <音と動きによる即興ドラマ>」熊本大学教育学部紀要／人文科学 第37号 (1988)
- 5) 2) の後者に同じ
- 6) 渡邊學・久枝隆子「現代の音楽教育—その理論と実践— (VI) <ミュージカル南の島の同窓会>」熊本大学教育学部紀要／人文科学 第39号 (1990)
- 7) 3) に同じ
- 8) 渡邊學・久枝隆子「音楽科における集団創作の可能性<りゅう&チャコ>」熊本大学教育実践研究 第9号 (1992)
- 9) 渡邊學・久枝隆子「音楽科における集団創作の可能性 (2) <こんなにサイクルショップ>」熊本大学教育実践研究 第10号 (1993)
- 10) 4) の後者に同じ
- 11) 渡邊學・久枝隆子「即興表現のための教材づくり<竹の音楽 他>」熊本大学教育実践研究 第7号 (1990)